

20世紀に生まれた「伝統劇」

——中国・上海の滬劇^{こげき}を例に——

三 須 祐 介*

は じ め に

中国には「戯曲 xiqu」⁽¹⁾ということばが存在する。日本語とは含意が異なるので紛らわしいのだが、このことばはいわゆる脚本のことではなく、演劇ジャンルのことである。これは、日本語では「伝統劇」と翻訳されることが多い。すなわち「戯曲 xiqu」とは、中国における「伝統劇」ジャンルを広範に指し示すことばなのである。現在、中国においては、この「戯曲 xiqu」に分類される劇種が250から300種存在するといわれている。その代表格が、京劇であり、先年世界無形文化遺産にも登録された昆劇（崑曲）である。

しかしながら、これらのすべてを「伝統劇」という概念で括ることはできない。たとえば、演目のレベルでいっても、革命現代京劇に象徴されるような現代を表現するものも少なくないからである。また、形成期が近代に重なる新しい劇種も存在しており、そのなかには現代（同時代）を表現することに寛容な滬劇なども含まれている。このように、中国における「戯曲 xiqu」とは、非常に豊かな表情をもった演劇ジャンルといえることができる。

ここでは、20世紀前半に形成した滬劇を例に、「戯曲 xiqu」ジャンルでありながら、同時代を表現することに長けた奇妙な「伝統劇」の状況を明らかにしたい。

1 滬 劇 の 形 成

そもそも滬劇の「滬」とは、上海の別称である。つまり滬劇とは、上海の地方劇

* 広島経済大学経済学部講師

のことを指している。多くの「戯曲 xiqu」がそうであるように、滬劇の母胎となったのは、上海一帯の農村地域に流布していた俗謡である。既に清代嘉慶元年（1796）頃には流行していたこれらの俗謡が、その後「山歌」や「東郷調」という呼称の語り物芸能へと展開していく。清末の同治・光緒年間（1862～1908）には、簡単なしぐさや、役柄の表現が見られるような段階になり「花鼓戲」や「本灘」などと称されるようになった。役者が兼ねていた伴奏が専門化するなど、少しずつ演劇化が進んでいく。また巨大な商業都市へと発展しつつあった上海への進出も試みられた。しかし、演目内容の淫猥さを理由に、たびたび清朝地方政府の禁令を受けたこと、既に京劇や昆劇の市場が上海には出来上がっていたことなどから、新興の地方劇種である滬劇にとっては容易ならざる状況があった。

1911年の辛亥革命を経て民国期に入り、滬劇はようやくひとつの自立した劇種として、演劇化を進めることになる。このとき、大きな役割を果たしたのが遊樂場と呼ばれる空間である。ビルの屋上を庭園にして遊興設備を置き、屋上からの風景や芸能を楽しむいわば「屋上庭園」であった楼外楼が1912年に完成したのを皮切りに、その後10年代から20年代の上海には、総合娛樂センターとしての遊樂場が林立するようになる。当時、既に上海には多くの劇場が存在していたが、人気を博していた京劇が専ら上演されることが多く、新興劇種の上演場所にはなりえなかった。そのため、滬劇をはじめとする新興の地方劇は、遊樂場を上演場所として確保することで演劇化を進めることができたのである。

遊樂場という上演場所を得た滬劇が、現代（同時代）を表現する伝統劇として形成されていく契機とはいったいどのようなものであったのだろうか。

2 文明戲との邂逅

滬劇が同時代を表現する劇種として形成されていく上で、重要な役割を果たしたもののひとつは、文明戲である。文明戲とは、新劇あるいは早期話劇とも称される演劇ジャンルのことである。日本の新派劇の影響を受けた中国人留学生が、1906年に東京で組織した春柳社が端緒とされる。早期話劇という名の通り、中国では話劇の前身であるとみなされている。話劇とは台詞とそれに伴う写實的な身体表現を中心とした演劇形態であり、象徴的で「写意」的な表現を専らとする「戯曲 xiqu」とは一線を画するジャンルである。春柳社が日本で啓発を受けた演劇が新派劇であったことから想像されるように、文明戲は、あくまでも伝統劇の延長線上にあった。

文明戲が20世紀初頭の中国で人気を博した理由として、辛亥革命を目前に控えた

社会の変革の波に後押しされたことも挙げられよう。演劇界では伝統劇（旧劇）改良の動きが活発化し、観客は新しいスタイルを求めているのである。またエリート層は、革命を宣伝し、社会を啓蒙する手段として演劇に新しい生命を吹き込みたいと考えていた。そのため辛亥革命前の文明戯には革命宣伝を主体とする上演内容も多かったのである。しかしながら、辛亥革命が終わり民国期に入ると、その革命を支えた熱狂は冷め、文明戯の役割も別の方向へとシフトしていく。恋愛や家庭を題材とした商業路線へと傾き、一時は京劇を凌ぐほどの人気を博したが、1910年代後半には衰退していく。⁽³⁾この衰退した文明戯の俳優達の受け皿のひとつとして機能したのが滬劇をはじめとする伝統劇であった。

滬劇は、民国期に入ると清朝期のような禁令に脅かされることはなくなったが、社会啓蒙運動の煽りを受け改革・改良を迫られることになる。また、農村地域の観客層を対象としていたそれまでの演目では、都市生活者の観客層を満足させることもできなくなっていた。1914年に発起された芸人組織の振新集は、改革を志して「申曲」の名称を掲げるなど、滬劇の淫猥で低俗な印象を取り除くように努めた。⁽⁴⁾一方、都市生活者の嗜好に合う演目の創作のために、文明戯の人材を受け入れていくのである。文明戯は、小市民の愛情物語や家庭における愛憎劇など、都市・上海の同時代を背景とした芝居の上演に長けていた。事件や事故などが起きるといち早くそれを舞台化し、常に新しい話題を提供し続けた文明戯の方法を、滬劇は身につけていくのである。この方法を支えていたのは幕表というシステムであった。幕表とは、場面毎の場所、人物、梗概などを記しただけの簡単なもので、あとは即興の演技で補っていくのである。これは常に新しい内容を観客に提供することができる点では有効であったが、きちんとした脚本を持ってない分、芸術的な完成度は望めなかった。

文明戯との合作は、1920年前後の子雲社による『離婚怨』上演が最初と言われている。⁽⁵⁾これは子雲社の劉子雲と丁少蘭が、文明戯俳優・范志良と組んで創作し、花花世界遊楽場で上演したもので、滬劇における時装戯の端緒といわれている。19世紀末に京劇の新編演目として編まれた時装戯は、多くが海外の小説や同時代の事件に取材したもので、「時装」すなわち同時代のファッションで演じられたところから命名された。つまり、同時代を描く現代戯だったのである。『離婚怨』上演を契機に、滬劇は時装戯を大量に生み出していくことになる。文明戯俳優は説戯先生と呼ばれ、さながら座付き作者のような存在として幕表を作り、時装戯の大量生産を支えていくのである。

滬劇にとって文明戯との邂逅は、時装戯という名の現代戯を演目として大量に抱

える契機となったのである。

3 話劇の演出システムの導入

先に述べたように、文明戯は、日本の新派劇の影響を受けていたことから、伝統劇から完全に自立した存在ではなく、むしろ伝統劇と地続きであった。そのぶん伝統劇との親和力が働き、上述したような滬劇との合作も実現したといえるかもしれない。

他方、西洋近代演劇の影響を受け、イブセンのリアリズム演劇を範とした話劇は、五四新文化運動を契機に誕生したといわれている。文明戯とは違い、脚本や演出システムを前提とした話劇は、伝統劇とは完全に基盤を異にする演劇形態といえるだろう。しかしながら、滬劇への影響も少なくなかったのである。

1941年の太平洋戦争勃発後、活動を一時停止した話劇界の人材の一部が伝統劇に流れていくことになる。同年、滬劇界では女優・王雅琴^{おうがきん}を中心とした上海滬劇社が成立する。これが「滬劇」という呼称の誕生といわれているのだが、この滬劇社の最初の公演の演出・脚本を担当したのが、当時、話劇・映画界にいた^{かか}戈戈であった。王雅琴は新しい試みに戸惑いを感じた往時を次のように振り返っている。「私たちは稽古場に入り、作品のテーマ、人物の性格、舞台背景などについての演出家の分析に耳を傾けた。…中略…演出家は私の口調には感情が込められていないと、私に繰り返し稽古させたが、それでも満足しなかった⁽⁶⁾」ヒロインのバレリーナ役を演じた王雅琴に対して、演出家は次のように指摘したという。恋人との永久の別れになるかもしれない駅での見送りににも間に合わず、失望と痛みに満ちた心で劇場に戻ってきたときのヒロインの感情が込められていない、と。この新しい舞台の創作に、それまでの演劇経験をそれほど活かすことができなかった王雅琴の戸惑いがよく表れているといえるだろう。

この芝居はマービン・ルロイ監督のアメリカ映画『哀愁^{あいしゅう}』を改編した『魂断藍橋^{こんだんらんきょう}』である。上記の王雅琴の回憶にも示されているように、この芝居には話劇由来のきちんとした脚本と演出システムが導入されている。そしてこの流れは、以後定着していくことになる。文明戯に影響を受けた時装戯との大きな違いは、即興性が排除されたことによって芸術的な完成度が高まったことだろう。きちんとした脚本のない時装戯は、幕表システムに拠っていたため、伝統劇としての滬劇に不可欠な歌唱がワンパターン化したばかりでなく、身体的表現（しぐさ）がおざなりになるということが恒常化していた。脚本がきちんとして準備されることで、俳優が演技に集中できるようになったのである。それだけにとどまらず、演出家の存在が舞台全体に調

和をもたらし、充実した上演が実現されるようにもなったといえるだろう。

一方、演目の内容もますます現代戯へと傾斜していく。話劇的なリアリズムの表現が、そのような作品創作を促したともいえるが、社会主義的リアリズムの表現に都合のよい「現実の矛盾」へと目を向けようとする流れも、現代戯創作を後押ししたといえるだろう。「滬劇」という言葉が誕生して八年後には、新中国が建国されるのである。

おわりに

20世紀に生まれた「伝統劇」である滬劇が、現代（同時代）を描くことに長けているという奇妙な状況は、上記のような歴史的経緯に起因していた。ここでその原因について、もう少し補足し、整理しておく。

まず、本格的な演劇化・舞台化が遅かった新興劇種のため、変化に対する柔軟さがあったということである。滬劇形成期の20世紀前半は、中国にとって歴史が動く大きな転換期にあった。次に、その歴史的変化の流れと関係するが、「戯曲 xiqu」の代表格である京劇もまた旧劇改良という変革の波のなかにあり、新興劇種がその動きにも敏感であったということである。さらに、農村地域で萌芽した早期滬劇が都市・上海に進出することで、対象となる観客層が農民から都市生活者へと変化したことである。彼らの嗜好に合わせることが、同時代の都市生活の表現に繋がったのである。最後に、他の伝統劇種（京劇、越劇等）だけではなく、文明戯や話劇、あるいは映画といった新しいジャンルと接触したことである。このような接触も変容に対する滬劇の寛容さを育んだといえるだろう。

21世紀を迎えた現在、滬劇の置かれた状況は必ずしも芳しいものではない。特に若年層の観客の不入りが普遍化しており、それが上演回数の減少に繋がり劇団の経営を圧迫している。それはさらに俳優養成にも影を落としている。先の見えない悪循環が劇壇全体を覆っている。これは滬劇に限らず、「戯曲 xiqu」全般に共通する問題である。一方、滬劇研究もそれほど進んではいない。農村時代の演目内容の淫猥な印象や、民国期の劇界が黒社会と繋がっていたこと、そもそも芸術的な成熟が遅かったこともあり、審美的分析傾向の強い中国の演劇研究界は滬劇をほとんど相手にしてこなかったのである。

しかしこの奇妙な伝統劇は、「伝統」と「近代」という概念を再考する上で非常に有効な対象と思われる。それはまさに「演劇学」という狭隘な領域ではとらえきれない豊穡な問題群の在処だと思われるのである。

注

- (1) 「戯曲 xiqu」の特徴は、唱（うた）、做（しぐさ）、念（せりふ）、打（立ち回り）の四つの要素を具えていることであるが、例えば京劇のことを *Chinese opera* とも称するように、とりわけ歌唱が重要視されている演劇ジャンルである。
- (2) 拙稿「海派園林から屋頂花園へ—上海遊楽場史の一断面—」（『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第44輯 1999年）、同「〈眺望〉という快楽—上海・樓外樓の成立をめぐる〜」（『学苑』731号 昭和女子大学近代文化研究所 2001年）参照。
- (3) 瀬戸宏氏は文明戲衰退の原因として次の三つを挙げている。①幕表による即興性が招いた舞台そのものの墮落。②アヘンや女性関係など俳優の生活面における墮落。③商業主義への屈服。（瀬戸宏『中国演劇の二十世紀 中国話劇史概況』東方書店 1999年）
- (4) 「申」もまた上海の別称であるが、「申曲」は雅部として歴史的に士大夫階層に愛玩されてきた「崑曲」への意識が濃厚な呼称であるといえる。
- (5) 「20年前後」という曖昧な表現になったのは、1918年と1921年という異なる見解が存在することと、当時の新聞等に掲載された上演広告などは筆者が管見した限り未だ見当たらないことによる。
- (6) 王雅琴「我的芸術之路」（『上海文史資料選輯 第六十二輯 戯曲菁英（下）』中国人民政治協商會議上海市委員会文史資料委員会 1989年）222頁。訳文は筆者による。

主要参考文献

- 『上海滬劇志』汪培・陳劍雲・藍流主編 上海文化出版社 1999年
 『上海戯曲史料薈萃 第2集 滬劇專輯』中国戯曲志上海卷編輯部編 上海芸術研究所 1986年
 『上海芸術史』高春明主編 上海芸術研究所編 上海人民美術出版社 2002年
 『上海近代文学史』陳伯海・袁進主編 上海人民出版社 1993年